INTER DANZA

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**

MEXICO 68

AÑO 1 | NÚM 3

NOVIEMBRE | 2013



INTERDANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

DIRECTORIO

Editora
Carmen Bojórquez
Corrección de estilo
Juan Antonio Di Bella
Diseño editorial
Nancy Elizabeth Morales Muñiz

COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Eunice Sandoval
Subcoordinadora Nacional de Danza
Nancy León
Subdirectora Difusión y Relaciones Públicas
Martha Herrera
Subdirectora de la Red Nacional de Festivales de Danza
Víctor Mejía Arellano
Subdirector Administrativo
Rafael Saavedra
Administrador del Teatro de la Danza
Juan César Gutiérrez Romero
Subdirector del Programa Nacional de Danza
Alejandra Herrera
Jefa de Proyectos Especiales



FOTO DE PORTADA:
PROGRAMA CULTURAL DE LA XIX OLIMPIADA, MÉXICO 68.

EDITORIAL

INTERDANZA aspira convertirse en un espacio donde la diversidad de temas y visiones del arte de la danza dialoguen y se difundan. Busca también ser un puente de comunicación, donde la participación activa de la comunidad de danza sea el engrane principal de las reflexiones cotidianas o académicas.

En esta tercera edición de octubre recordamos el año de 1968, 45 años ya de un periodo sustantivo en la historia del país, recuerdo que sigue presente por sus acontecimientos sociales, políticos y culturales que aún resuenan en nuestra cotidianidad. Corresponde a Interdanza traer a la memoria el Programa Cultural de los Juegos.

La Olimpiada Cultural se inauguró el 19 de enero de 1968 en el Palacio de Bellas Artes. Desde ese inicio hasta su conclusión en diciembre de ese mismo año, la danza fue protagonista: el Ballet de los Cinco Continentes con el que arrancaron las actividades incluyó danzas de Grecia, México y África. De abril a junio, la danza clásica y contemporánea se mantuvieron vivas en diversos teatros de la ciudad. La llegada de la antorcha olímpica a Teotihuacán nos trajo el "Ritual del fuego nuevo", espectáculo de danza, luz y sonido, y la coreografía de Guillermo Arriaga. La presencia de Cora Flores y Alberto Estrella, bailarines que fueron la imagen de México hacia todo el mundo, y finalmente la inauguración el 8 de octubre del Palacio de los Deportes con la presentación del Ballet del Siglo XX, de Maurice Béjart.

Gracias a la colaboración de Jaime Hinojosa, que tuvo el cuidado de guardar entre sus tesoros el Programa General del III Festival de la Danza Profesional Clásica y Contemporánea, llevamos a ustedes un recuerdo de esas funciones en nuestra sección **Iconografía**.

En la sección **Perfiles**, gracias a la pluma de Oscar Flores, hacemos un sencillo homenaje a Cecilia Appleton por sus 30 años al frente de Contradanza. Además, Margarita Tortajada festeja con nosotros los 60 años de la icónica coreografía *Zapata* de Guillermo Arriaga.

En la sección **Reflexiones** de este número visitamos Sudamérica, con la colaboración de Juan Carlos Rivera, de Bolivia, quien en "Pachakuti o el retorno del cuerpo perdido" nos relata los orígenes de la danza contemporánea en su país. Por su parte, Isabel Beteta nos lleva de la mano para conocer la danza butoh del grupo japonés Sankai Juko.

Finalmente en la sección **Educación** presentamos el artículo de Adriana de León: "Entre la teatralidad y la *danzalidad*".

Si desea hacer comentarios sobre la revista o colaborar en ella, le invitamos a comunicarse al correo editorialrcnd@gmail.com.

COLABORADORES

EN ESTE NÚMERO

ÓSCAR FLORES MARTÍNEZ. Crítico de danza, investigador y periodista especializado. Su carrera como periodista cultural la ha desarrollado en El Universal, Sección Cultural; Cine Mundial; Summa; revista Mercurio XXI; unomásuno y Novedades. También ha publicado artículos en las revistas: Ballet International, Alemania; Vogue, México; Memoria de papel; Nuevo Siglo; Tiempo; La Cabra, entre otras. Es autor del libro Cortes selectos. Coautor de *Taller Coreográfico de la UNAM. XX años de existencia* y *Taller Coreográfico de la UNAM*, 1970-2000, entre otros.

ADRIANA LEÓN ARANA. Licenciada en Artes (danza contemporánea) y Maestra en Artes Escénicas por la Universidad Veracruzana. Catedrática de la Licenciatura en Danza Escénica de la Universidad de Colima. Bailarina y coreógrafa. Codirectora de la Compañía Univerdanza de la U. de C.

adrileonarana@hotmail.com, https://www.facebook.com/Univerdanza

JUAN CARLOS RIVERA. Coreógrafo e investigador, Boliviano reside en Buenos Aires. Su trabajo ronda el cuerpo, las relaciones de poder en torno al mismo y como está construyen, estabilizan o cuestionan los discursos dancísticos.

juan.ekekos@gmail.com

MARGARITA TORTAJADA QUIROZ. Doctora en Ciencias Sociales. Investigadora del Cenidi Danza.

ALEJANDRO VERA AVALOS. Egresado de la 1ª generación de la Maestría en Investigación de la Danza 2011-13 del CENIDI Danza "José Limón". Licenciado en Danza Escénica por la Universidad de Colima. Codirector, coreógrafo y bailarín fundador de Univerdanza Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Colima. Catedrático de la Lic. En Danza de la misma Universidad desde 1998.

alexva76@yahoo.com.mx

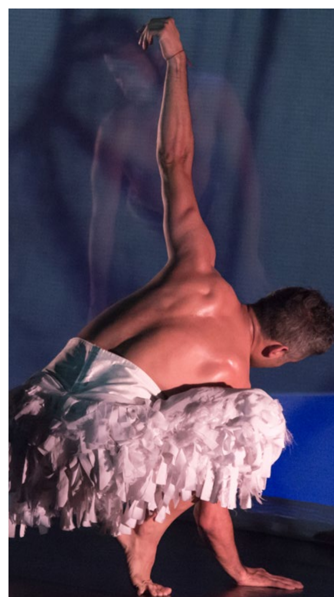
ISABEL BETETA. Licenciada en Historia del Arte, Literatura Francesa y Artes Plásticas por la Universidad de Rice y de Restauración de Bienes Muebles por la escuela Manuel Negrete del Instituto Nacional de Bellas Artes. como bailarina estudió las técnicas, Horton (con la Joyce Trisley Dance Company), Pilates con Carola Trier y clásico con Zinna Rommet, Cubana, Falco, Contact Improvisation y Butoh.

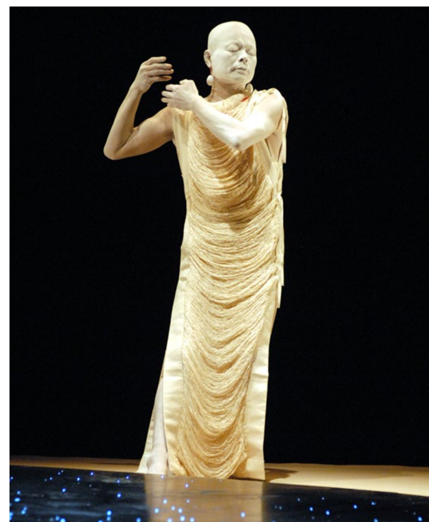
CONTENIDO















CONTRADANZA. TRES DÉCADAS REMOVER CREANDO SOBRE EL FRÁGIL EQUILIBRIO DEL TALENTO Y LA CONSTANCIA

POR **ÓSCAR FLORES MARTÍNEZ**

El talento es algo bastante corriente. No escasea la inteligencia, sino la constancia.
Doris Lessing (1919)

El éxito no se logra sólo con cualidades especiales. Es sobre todo un trabajo de constancia, de método y de organización.
Jean Pierre Sergent (1958)



Que una agrupación artística cumpla tres décadas de existencia no significa nunca una tarea fácil. Menos aún si este conjunto mantiene en la actualidad su creatividad y vigor que le dieron fama. Y si a todo ello se le agrega el grado de dificultad de vivir y trabajar en un ámbito político, cultural y burocrático que ha transitado –a trompicones, pero inexorablemente– hacia un modelo neoliberal de auspicio para las artes, el hecho se convierte casi en excepcional.

Este es el caso de Contradanza, compañía que bajo la égida de Cecilia Appleton ha aportado a lo largo de 30 años cerca de 40 obras, algunas de ellas coreografías imprescindibles para el ámbito dancístico mexicano como *Camas con historia* (1991-2001-2003); *El viento ya no es tu voz* (1997); *Proyecto M-H, confesiones de despedida* (2008); *Aura* (2005-2007); *En el nido de la serpiente* (1984-1989), y *Montesco busca a Montesco* (2001), por citar unas pocas.

Agosto de 1983 –señala uno de los primeros textos generados por el Cenidi-Danza– marca en fecha el inicio del trabajo, como grupo, de Contradanza, cuyo principal motivo fue (y sigue siendo) la continuidad en el quehacer coreográfico, experimentando con el lenguaje dancístico para expresar las nuevas necesidades y motivaciones que el tiempo actual nos demanda[1].

El crítico Carlos Ocampo apunta sobre la génesis del grupo: ...tres destacadas alumnas de la Academia de la Danza Mexicana y del Sistema Nacional de Danza, luego de su paso por el Centro Superior de Coreografía (Cesuco) suman sus talentos y sus inquietudes para consolidar este año [1983] una nueva agrupación dancística.

[1]Cuadernos del CID Danza números 9 y 10. *Grupos Independientes.* México. INBA. SEP. Primera edición. 1985. Pág. 15.

En efecto, Cecilia Appleton, Norma Batista y Laura Rocha, a quienes más tarde se sumaría Raúl Parrao, echan a andar el proyecto denominado Contradanza[2].

El promotor Héctor Garay sostiene que en la trayectoria de Contradanza pueden identificarse tres períodos en el desarrollo:

> La fundación y establecimiento como grupo (1983-1985), con una tendencia intimista en las coreografías realizadas con la participación amplia de los bailarines fundadores, son una novedad como manifestación artística y organizativa para las instancias culturales. La consolidación (1985-1988), un período de compromiso social abierto al trabajo colectivo y a la participación interdisciplinaria, el término "grupo independiente" los identifica; conjugan las presentaciones en teatros con el manejo de espacios alternativos... (1989 a la fecha) se modifica la forma de trabajo grupal, se conserva un núcleo básico complementado por un elenco que se invita por proyecto, la exploración temática y formal nuevamente es intimista; además de los teatros, el grupo abundó en su investigación sobre espacios alternativos..."[3]

De manera inmejorable, el poeta Roberto López Moreno augura (en un texto insertado en uno de los primeros programas de mano) un par de las características de Contradanza:

> Grande es la responsabilidad del que así hace la vida, y esa responsabilidad la asume y la magnifica el grupo Contradanza, dedicado desde 1983 a describirnos el juego de luces del escenario, del que después sale para irnos a decir lo que somos y cómo somos, a la mitad de la calle, sacando la danza a la plaza pública, convirtiendo su verdad coreográfica en auténtico patrimonio comunitario.

[2]Ocampo, Carlos. *Contradanza, una cronología (1983-1994)* en *Contradanza, primer decenio.* México. INBA y CG Ediciones. Primera edición, abril de 1994. Pág. 1
[3]Garay Aguilera, Héctor M. *Prólogo* en *ibíd.* Pág. Págs. 2 y 3.

Pero Contradanza también constituye un ejemplar modelo de adaptabilidad y sobrevivencia, sin traicionar los ideales socio-estéticos que le dieron vida a los llamados "grupos independientes" de danza surgidos en México a lo largo de fines de la década de los setenta y buen trecho de la década siguiente del siglo pasado. No menos importante es destacar que la labor de Contradanza ha trascendido los principales foros del país para incursionar en escenarios de Estados Unidos, Costa Rica, El Salvador, Ecuador, Cuba y Canadá.

Si bien la voz principal en Contradanza es Cecilia Appleton, esta artista de la danza convierte al grupo que dirige en un crisol donde se amalgaman diversos talentos de la interpretación, la creación y las artes que convergen sobre el producto coreográfico.

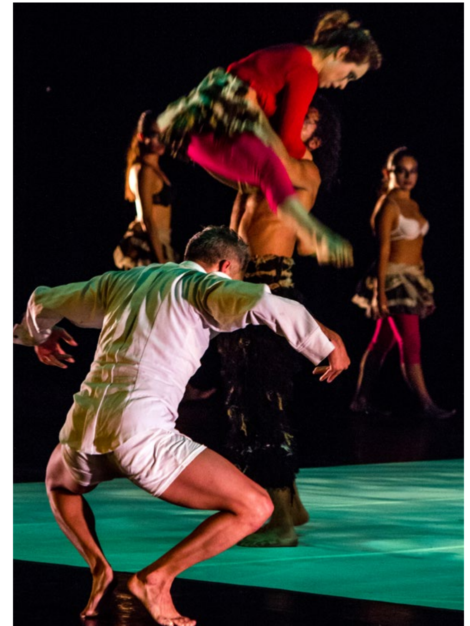
De esta forma, en los 30 primeros años Contradanza ha sido el punto de reunión –en diversos momentos– de artistas y colaboradores como Raymundo Becerril, Diana Appleton, Ricardo Nájera, Jaime Leyva, Luis Enrique Mueckay, Fernando Castillo, Gabriela Medina, Ivonne Muñoz, Luis Gabriel Zaragoza, Manuel Márquez, Saúl Maya, Jorge Saldaña, Lourdes Fernández, Yseye Appleton, Francisco Muñoz, Joaquín López Chapman, Arturo Marruenda, Humberto Álvarez, Margie Bermejo, Guillermo Briseño, Edén Coronado, Luis Rivero, Antonio Russek, Eduardo Soto Millán, Gloria Minauro, Jorge Izquierdo, Ricardo Ramírez Arriola, *et al*.

"Hay tantas miradas, muchos encuentros y desencuentros, tantos que han colaborado. Si bien yo he

estado al frente, Contradanza ha vivido gracias al trabajo de muchísimas presencias, de algún modo la compañía ha sido el nido, la casa de grandes artistas que en su momento colaboraron en esta historia", cuenta Appleton a la periodista Alida Piñón[4].

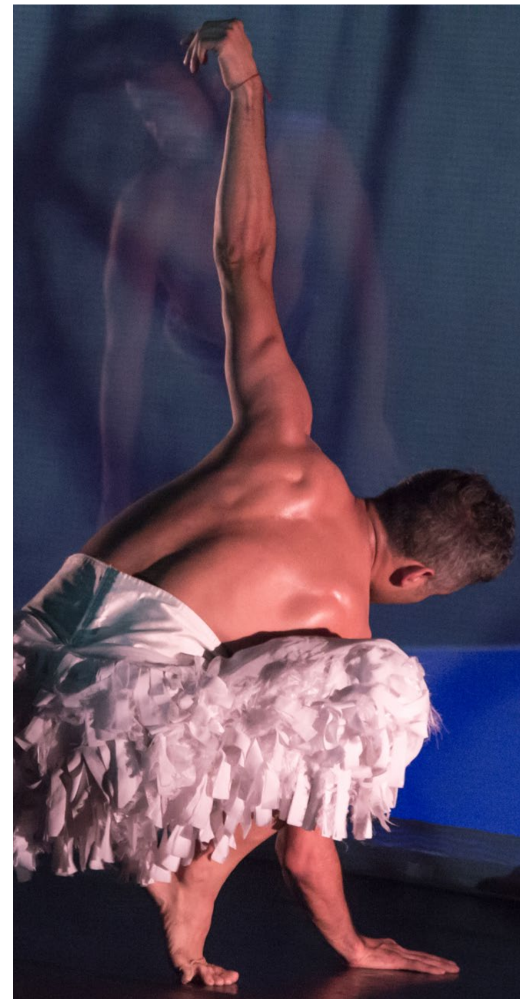
Afortunadamente, la trayectoria de Contradanza continúa gestándose, siendo campo fértil para la obra coreográfica de Appleton que en años recientes ha dado muestras de una refinada madurez artística. ¡Larga vida a Contradanza!





EJEMPLAR MODELO DE ADAPTABILIDAD Y SOBREVIVENCIA, SIN TRAICIONAR LOS IDEALES SOCIO-ESTÉTICOS QUE LE DIERON VIDA A LOS LLAMADOS "GRUPOS INDEPENDIENTES" DE DANZA SURGIDOS EN MÉXICO





Fotografías: Samuel García Palacios

[4]"El paso a paso de Contradanza". Piñón, Alida. *El Universal*, Secc. Cultural. México. 4 de febrero de 2013. Pág. 1.





60 AÑOS DE *ZAPATA*, DANZA Y SÍMBOLO

POR **MARGARITA TORTAJADA QUIROZ**

Z*apata* es una de las obras coreográficas más significativas del siglo XX. Su autor, Guillermo Arriaga (Ciudad de México, 1926), logró conjuntar en ella su postura política, una acertada selección de música, escenografía y vestuario, la participación de él y de Rocío Sagaón como intérpretes, el apoyo de Miguel Covarrubias, la síntesis del personaje, la historia y el arte. Desde el momento de su estreno se convirtió en la obra cumbre del nacionalismo en la danza moderna, y una referencia, hasta la actualidad, de la lucha revolucionaria en nuestro país.

El origen de la obra está, según Arriaga, en su propia necesidad de proyectar las ideas de Emiliano Zapata. Para hacerlo recurrió a la enseñanza que recibió de José Limón: "Lo que ustedes puedan decir sin necesidad de bailar no lo bailen".[1] Así que no había que recurrir a las palabras, sino a la danza, sus dimensiones y operaciones, y a influencias artísticas provenientes de la danza misma, la pintura y el cine. "Coreográficamente es José [Limón]; si no hubiera estado tan cerca de él, mi obra hubiera sido otra. Y si no hubiera tenido el impacto de José Clemente Orozco, de *La trinchera*, sería todo distinto. También hay una marca [...] de Pedro Coronel, de un mural [...]. Mi *Piedad* dentro de la coreografía, la imagen de la tierra-madre-mujer sosteniendo a Zapata muerto, es la *Piedad* de Coronel".[2] Hay una influencia más: la película *¡Viva Zapata!* (1952), dirigida por Elia Kazan y protagonizada por Marlon Brando, cuya actuación lo tocó profundamente.[3]

En un primer momento, Arriaga imaginó una coreografía "épica" que incluyera "caballos y rifles y tiros y muchos sombreros y bigotes",[4] sobre el escenario del Palacio de Bellas Artes (PBA). Sin embargo, la coyuntura que se vivía dentro del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) no lo permitía, y acabó concibiendo un dueto. Cuando le planteó esta inquietud a Covarrubias, quien incluso rentaba un estudio para el pequeño grupo Ballet Contemporáneo, el pintor trató de desanimarlo. Así que clandestinamente, sin contar con recursos para la música, sin bigotes ni sombreros, pero sí con la complicidad de la talentosa Rocío Sagaón, inició el trabajo.

Tomó la partitura *Tierra de temporal* de José Pablo Moncayo, que cortó y dividió en tres partes: *Parto*; *Vida y lucha*; *Muerte* y *testamento*, según el argumento:

En el escenario, Zapata nace de la tierra. Ella le da la primera luz, el primer pedazo de aire. Es la fuerza para que su sangre corra como rebelde río y que cada golpe de su corazón se convierta en gigantesca ola para aniquilar al intruso, al injusto, al culpable. Se escucha la *Tierra de temporal* de Moncayo. Zapata vive y lucha para devolver los derechos más sagrados a todos sus hermanos... ¡Tierra y Libertad!

La música cobra fuerza, los movimientos la siguen cargados de poesía. Crece el grito, crecen el hombre y la mujer en el escenario. Finalmente, Zapata cae bajo el golpe de la traición. Vuelve al seno de la tierra, sólo que ahora, a través de ella, la cal de sus huesos y la savia de sus arterias habrán de transformarse, como profético testamento, en el más agudo grito que correrá clamando justicia por el surco de cada parcela en todos los sembradíos en donde la tierra sea ignominiosamente violada y el campesino despiadadamente despojado.[5]

LA MÚSICA COBRA FUERZA, LOS MOVIMIENTOS LA SIGUEN CARGADOS DE POESÍA. CRECE EL GRITO, CRECEN EL HOMBRE Y LA MUJER EN EL ESCENARIO

Al concluir el montaje Arriaga y Sagaón le mostraron el resultado a Covarrubias, quien se conmovió y reconoció haber estado equivocado. Él se encargó de diseñar el vestuario, que incluye atinadamente unas cadenas y unas cananas cruzadas al pecho, en tanto que su hermano, Luis Covarrubias, se encargó de la escenografía.

La obra dancística no exige grandes virtudes técnicas, pero sí dominar su secreto: "...la modulación y los matices. Tienes que creer, dar un grito de repente y después un sollozo, tienes que dar una ternura especialísima frente a una patada tremenda; es una gama cromática de sentimiento más que de movimiento".[6] Esto ha sido experimentado por numerosos repartos a lo largo del tiempo, que han sido guiados por el propio Arriaga en el momento del remontaje de la obra.

El coreógrafo logró sus cometidos: sintetizar la lucha campesina y el símbolo de Zapata en una obra de once minutos de duración. No requirió ser tan literal, como había sucedido en el pasado, sino de encontrar las imágenes, los momentos sustantivos para reelaborar al personaje histórico "en su sentido profundo", enfocándose en "el lenguaje simbólico y

[1] Guillermo Arriaga en Adriana Malvido, *op. cit.*, p. 74.

[2] *Ibidem*, p. 91.

[3] Guillermo Arriaga en *Revista Veracruz*, núm. 53, Centro Veracruzano de Cultura, 1953, cit en Adriana Malvido, *op. cit.*, pp. 109-113.

[4] Guillermo Arriaga en Adriana Malvido, *op. cit.*, p. 88.

[5] Cit. en Adriana Malvido, *op.cit.*, pp. 94-95.

[6] *Ibidem*, p. 89.



la expresión".[7] Eso implicó un gran aprendizaje como bailarín y como coreógrafo, proceso que también experimentó su compañera al escenificar a la tierra, la madre, la mujer: "Rocío era una jovencita muy linda, muy bella, pero muy dulce, y sin embargo, hizo una tierra que creció, que maduró. Y se convirtió en una tierra-madre".[8] Así también lo consideró el exigente crítico Raúl Flores Guerrero, quien reconoció las dimensiones que alcanzó Rocío Sagaón hasta "adquirir la grandiosidad de una Tierra siqueiriana, identificándose con la prehispánica *Diosa del parto* en su plástica expresión y en su poesía".[9]

[7]Sureya Hernández, "Danza y nacionalismo en México (1931-1956)", tesis para obtener el grado de Maestra en Historia de México, División de Estudios Históricos y Humanos, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2012, p. 203.
[8]Guillermo Arriaga en Adriana Malvido, *op. cit.*, p. 91.
[9]Raúl Flores Guerrero, "Tres opiniones sobre la nueva temporada de danza mexicana", *op. cit.*

El estreno de *Zapata* se dio el 10 de agosto de 1953 dentro del IV Festival Mundial de la Juventud en Bucarest, Rumania, logrando "una espléndida recepción y una muy buena prensa".[10] En México se estrenó el 31 de octubre del mismo año en el Teatro Juárez de Guanajuato, y al PBA llegó el 10 de noviembre siguiente. Cuando cayó el telón se hizo "un silencio total durante segundos que parecían siglos y de repente un terremoto, un trueno, un estruendo de aplausos".[11] A partir de entonces mucho se ha hablado y escrito sobre la obra.

Un señalamiento que se ha hecho en contra de *Zapata* es que su creador hizo un manejo "sentimentalista" de la figura del caudillo. Esta crítica seguramente se debe a que el revolucionario tiene casi tintes de santidad dentro de la cultura mexicana y su sola referencia sobre el foro se presta a la aceptación y el aplauso.

[10]*Ibidem*, p. 95.
[11]Guillermo Arriaga en Adriana Malvido, *op. cit.*, p. 104.

Aunque sin responder directamente a estas críticas, Arriaga escribió en 1953 que es imposible ver la obra sólo desde el punto de vista estético y es obligado retomar al personaje histórico.[12] Y a éste lo recreó dancística y dramáticamente con gran tino: al exaltar los sentimientos nacionalistas a partir de él, "luego de haberlos revivido y convertido en cosa propia".[13] Esta obra, como otras del nacionalismo, sufrió un proceso de transposición de elementos de la cultura popular, y con ello, su mensaje fue (y sigue siendo) inteligible para gran parte de los espectadores. Arriaga logró esto por los propios procesos de producción del arte, y de la danza escénica en particular, que permiten a los artistas crear con sus obras otra realidad, de representación, y el público las comprende y aplaude, se conmueve con ellas, se reconoce en ellas.

Y efectivamente, Arriaga lo logró con su *Zapata* "sin alardes ni estridencias", según Flores Guerrero, y se convirtió en "la primera realización plena de la danza moderna mexicana, a la vez que la más auténtica expresión viril hasta ahora lograda en la historia de la danza".[14] Lo hizo al reivindicar una lucha que incluso en la actualidad no ha concluido, al valerse de un caudillo revolucionario para elaborar una visión del enfrentamiento armado de 1910, y al tratar el tema de manera poética y sensible usando todos los elementos (dancísticos, musicales, literarios, teatrales, plásticos) que sustentaron su propuesta. Por eso *Zapata* sigue siendo una obra viva y festejamos sus primeros sesenta años.∎

[12]Guillermo Arriaga en *Revista Veracruz*, *op. cit.*
[13]Antonio Gramsci cit. en Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, Ed. Grijalbo, México, 1987, p. 229.
[14]Raúl Flores Guerrero, "Tres opiniones sobre la nueva temporada de danza mexicana", *op. cit.*

PACHAKUTI

O EL RETORNO DEL CUERPO PERDIDO

POR **JUAN CARLOS RIVERA**



Hablar de danza y hablar del cuerpo parecería ser una misma cosa y una obviedad, a tal punto que no sería necesario mencionarlo. Por eso no se habla del cuerpo, aunque cuando se habla de danza se habla de lo que el cuerpo hace: baila, se mueve, moviliza, emociona y simboliza. Y desde ese lugar se podría escribir la historia de la danza contemporánea en Bolivia o de cualquier otro lugar andino, y uno podría decir por ejemplo que el movimiento dancístico se inició con el retorno desde Perú de Melo Tomsich, después de su proceso de crecimiento al lado de María Fux, en la Argentina a finales del 70, con su búsqueda sensible del movimiento, con una investigación constante de la técnica, con un sentimiento vital y apasionado, en pos de un lenguaje propio, localista y muchas veces con una connotación nacionalista. Y podríamos afirmar que su escuela técnica y filosófica formó bailarines y coreógrafos que abrieron su camino propio, como Pachi Sejas y Ana Cecilia Moreno (que se formó en técnica Graham en México) con creadoras de Atempo danza, o Sylvia Fernández, que después de su proceso en Europa y EE.UU. vuelve y funda Vidanza.

Por otro lado, fuera del escenario cochabambino, la llegada a La Paz de Karin Schmidt en los 80 y la creación de Draga Danza marca otro hito, aunque por corto tiempo, pero suficiente, para que Katia Salazar mantuviera el grupo 13 años en Santa Cruz, y Ximena Muñoz Reyes, después de formarse en Danza Hoy, en Caracas, volviera para fundar su escuela Pleyades en La Paz, a donde pasamos varios coreógrafos de hoy.

Pero en ese relato podríamos hacer un arco desde esos precursores y las compañías que hoy producen, y hacer un corte transversal por las piezas que tienen la intención de amalgamar la técnica del contemporáneo con la producción local.

Diseccionando la complejidad de las piezas encontramos los siguientes rasgos que aparecen como núcleos gravitatorios de sentido:

a) Al igual que esa tradición de la escuela plástica en la que se toma como tema al indio o al campesino, al modo del 52, con una visión idealista de la vida rural, cargada de una empatía relativa, logra *iconizar* la realidad y dejarla en un *status quo* estético y social. Para lograrlo usará melodías del folklore, aguayos[1], o cualquier elemento simbólico que pueda catalizar y convertir el cuerpo del bailarín en ese "otro" que se mira desde la ciudad culta con respeto y recelo.

Esta transmutación mágica en la que un cuerpo privilegiado se coloca en la construcción semántica de un discurso revalorizador del indígena-campesino con un lenguaje de movimiento estilizado y estructurado en un tiempo musical es lo que denominé "realismo mágico" en el video *Danza y política en Los Andes: posmodernismo o poscolonialismo*. Considerando que los coreógrafos han construido otra realidad mágica, "maravillosa", con la cual podemos vivir en un estado cómodo y con la familiaridad que el esteticismo académico o moderno construye.

b) La resemantización de movimientos sintetizados o bien de danzas folklóricas como el *tinku* o de tareas rurales cotidianas como el arte del tejido, a través de una hibridación de lenguajes entre esos "movimientos esenciales" que simbolizan una cultura (ya sea la ritualización del ciclo agrario en la fiesta de Macha, Potosí, o la extracción de los gestos de las mujeres tejedoras en su labor cotidiana) y por otro lado la técnica dancística que por lo general trata de conservar esos rasgos de belleza categorizados por levedad y formas legibles; en otras ocasiones la fragmentación del movimiento, y/o la claridad en la iniciación de movimiento propio de técnicas contemporáneas.

c) El silenciamiento del cuerpo "otro", donde haciendo una analogía y parafraseando a Silvia Rivera con respecto a la lengua castellana -que anclada en la desigualdad propia del poder colonial es la única autorizada para hablar de política-, se genera una dinámica de apropiación y ventriloquía del mestizaje que expropia múltiples voces indígenas y las transforma en discurso monolingüe y en retórica de la patria.

Del mismo modo toda la tradición escénica con aires nacionales, desde ese proto ballet de los años 40, que hizo "Amerindia" del maestro José María Velazco Maidana, y los ballets folklórico nacionales y el ballet oficial de la academia de danzas de los años 75 y 52, respectivamente,[2] toma los elementos "esenciales" de las culturas originarias y las lleva al escenario con un lenguaje estilizado, en una apropiación de los rasgos culturales y con un silencio del cuerpo y su subjetividad. Herencia de la colonia racista en la que el "otro" es callado y su discurso es dicho por un *ego* que debe traducir para el mundo civilizado el sentido profundo del ser nacional.

Este proceso que abarca desde los movimientos nacionalistas de los años 40 y la introspección de posguerra (entre bolivianos y paraguayos por el Chaco), pasando por la revolución del 52 hasta la elección de Evo, se deberá revalorizar históricamente como un momento en que se empezó a hablar de ese "otro" indígena, negro, marginal, etcétera, desde un lugar solidario. Pero la crítica que se debe hacer es que nunca



se habla desde un lugar de equidad, y cuando se muestra la vulnerabilidad del otro se debe inmediatamente familiarizarlo, traduciéndolo al castellano, al cuerpo del bailarín, y al categorizarlo y formalizarlo en el escenario, siembre bajo íconos que estabilizan el conflicto social en un *status quo* organizado por un esteticismo monolingüe y monocorporal.

Si el colonialismo cristiano creó un sistema de fiestas y carnavales donde el alcohol es anestesia que permite la catarsis pero impide que las energías contra-hegemónicas se concreten en una revolución, asegurándose ese *status quo,* la mentalidad moderna cristalizará en un esteticismo pictórico del indígena campesino colorido e idealizado que impide estar empáticamente comprometido con ese otro marginado en un país de terribles diferencias sociales.

He aquí el punto central y el punto de inflexión en un modo de generar discurso dancístico, que como antecedentes no podemos evitar pasar por el trabajo de Iván Nogales y el teatro Trono, y la construcción de un teatro como práctica corporal, en la búsqueda de ese lenguaje olvidado, el lenguaje corporal del joven alteño en la construcción colectiva con su herencia de migrantes mineros en su actualidad urbana.

Así la práctica teatral se convierte en un hecho político de descolonización del cuerpo, en un trabajo de auto-reconocimiento en la misma comunidad de fuerte ascendencia aymara.

Otro hito histórico importante es la elección de Evo Morales como primer presidente aymara de Bolivia, que es la ruptura monocorporal del *misti*[3] como único cuerpo elegible a ser gobierno. La construcción de un estado plurinacional, y una política de revalorización de lo originario, basada en un respeto y reconocimiento de todas esas naciones que fueron apartadas por una estructura de poder centralizadora en torno a una visión moderna y occidental de progreso y el peso de la cristiandad en el cuerpo.

Estos eventos marcan un retorno del tiempo glorioso que mencionó Katari en el que los pueblos originarios recuperarán el control sobre el espacio colonizado. En este tiempo de Pachakuti, la construcción de un relato sobre el "otro" carece de sentido y de actualidad y ya varios coreógrafos han dejado el modo de producción de discurso usado hasta hoy, empezando a no cuestionarse sobre ese "otro" que es el ser nacional sino con la mera afirmación de la propia subjetividad en el escenario.

Finalmente podemos ver que este metarelato del discurso de la danza monocorpórea empieza a ser permeable a cuerpos formados urbanamente con el hip hop, resignificando un cuerpo aymara de ciudad, como en *El ilustre imaginario*[4], o la oda a la mujer de pollera en *La chola Medea*[5]y la trabajadora del hogar aymara en *Kapusiña*[6]

Con el devenir de estas obras en las que se afirma el discurso corporal ampliando la riqueza pluricultural y pluriétnica con nuevas subjetividades, seguramente veamos obras escénicas de los pueblos urus o quechuas afirmándose y diciendo "aquí estoy". Articulando los saberes de estos cuerpos que "son" podremos armar una matriz epistemológica del sur y escribir por primera vez un discurso dancístico empático entre diferentes, lejos del miedo de sentirnos vulnerables, y podamos así vernos, ser.

El Pachakuti es un cambio de paradigmas para entender la subjetividad del cuerpo, de los modelos de educación de la danza, de construcción y recepción de las obras. ∎

(Endnotes)

1 Aguayo: manta de colores que es parte de la vestimenta, se usa como abrigo, para cargar objetos, arrullar a las *wawas* y para comer sobre ellas, entre otras cosas.
2 Estatuto de Educación Nacional, DL Nº 2987EE, 4 de marzo de 1952, elaborado por Gral. de Brig. Hugo Ballivián. En dicho Decreto de Ley, artículo séptimo: Educación de extensión cultural se crean la Academia nacional de danzas, encargada de la "Preparación y formación de bailarines profesionales, que cultiven la danza universal, el folklore vernáculo y popular del país", que dependerá del Ministerio de Educación.
3 Hombre blanco en aymara
4 Coreografiada por YumiTamia, Cía. Kathak, 2007
5 Coreografía de Juan Carlos Rivera, Cía. Ekekos, 2010
6 Coreografía de Sylvia Fernandes, Cía. Vidanza 2012

SEP SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA · CONACULTA · Instituto Nacional de Bellas Artes · Tamaulipas GOBIERNO DEL ESTADO · ITCA INSTITUTO TAMAULIPECO PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Gobierno del Estado de Tamaulipas

Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes

PRESENTA

Contradanza

La flor del tiempo

Tampico
Espacio Cultural Metropolitano
4 de noviembre / 19:00 horas

Reynosa
Sala Experimental
6 de noviembre / 19:00 horas

Ciudad Victoria
Teatro Amalia G . de Castillo Ledón
8 de noviembre / 19:00 horas

A poc A poc Danza

Cartografía especializada

Reynosa
Parque Cultural Reynosa
5 de noviembre / 19:00 horas

Tampico
Sala Experimental
7 de noviembre / 19:00 horas

Cd. Victoria
Teatro Amalia G . de Castillo Ledón
9 de noviembre / 19:00 horas

Nueve punto ocho

Reynosa
Parque Cultural Reynosa
5 de noviembre / 19:00 horas

Tampico
Espacio Cultural Metropolitano
8 de noviembre / 19:00 horas

Cd. Victoria
Teatro Amalia G . de Castillo Ledón
10 de noviembre 19:00 horas

Bellas Artes

a todas partes

SOBRE LAS ESTRATEGIAS DE CREACIÓN COREOGRÁFICA

DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN (MID-CENIDID)

POR **ALEJANDRO VERA ÁVALOS**

Fotografía: GALA BALLET CONTEMPORÁNEO / Compañía de Danza Ardentia

Hablar de la creación coreográfica contemporánea dentro de una compañía de danza implica adentrarse en un mundo donde las posibilidades para abordar los modos de producirla son tan diversos que cada creador, respondiendo a sus necesidades e ideales estéticos, a sus capacidades y habilidades en el oficio de la composición coreográfica, opera de cierta manera con la finalidad de realizar tareas concretas relacionadas con sus particulares formas de producción.

En este artículo proponemos enfocarnos en algo que se aplica durante los procesos de construcción de una obra dancística: las estrategias de creación coreográfica. Por un lado vamos a definir a qué nos referimos con "estrategias de creación". Por otro, ver por qué es importante su aplicación en favor de esa construcción, y además comprender que el resultado de la aplicación de estas estrategias depende en gran medida de su funcionalidad.

¿Por qué es importante investigar de qué manera se llevan a cabo los montajes coreográficos y la aplicación de las estrategias? Porque en nuestra opinión, en todos los procesos de creación dancística se genera conocimiento. Llevar a cabo la construcción de frases de movimientos corporales con un sentido específico, con una temática en particular y con la implicación de conocimientos provenientes de diversas disciplinas del arte y las ciencias, genera un nuevo conocimiento que es transmitido y compartido a través del cuerpo, del espacio, de los contextos sociales, de las experiencias de vida y los imaginarios grupales, de la energía corporal, de los sentimientos y las emociones; elementos todos que componen una obra dancística que, a manera de colaboración, operan juntos para llevar a cabo su representación.

¿Es posible dar cuenta del conocimiento que se genera realizando un análisis profundo de las estrategias de creación que se aplican en la construcción de una obra coreográfica? Consideramos que sí, pues hacerlo permite comprender cómo esa red de elementos que constituyen las obras se entrecruza, se relaciona y actúa durante las sesiones de improvisación y experimentación corporal, durante la construcción de lenguaje de movimiento y sus significados, en el uso del espacio, etcétera. Al identificar y analizar las estrategias implementadas, su funcionamiento y la relación que hay entre la planeación de tales estrategias y la situación real que se vive, es posible dar cuenta del conocimiento generado. Pero, ¿a qué nos referimos con estrategias de creación coreográfica, su funcionamiento y la relación entre planeación-situación?

ES EL ARTE DE ENTREMEZCLAR EL ANÁLISIS INTERNO Y LA SABIDURÍA UTILIZADA POR LOS CREADORES Y BAILARINES PARA CREAR VALORES DE LOS RECURSOS Y HABILIDADES QUE ELLOS CONTROLAN Y DESARROLLAN

CUANDO HABLAMOS DE ESTRATEGIAS DE CREACIÓN COREOGRÁFICA NOS ESTAMOS REFIRIENDO A "UNA FILOSOFÍA DE TRABAJO PROACTIVA Y EXTROVERTIDA, CON LA AMPLIA PARTICIPACIÓN Y COMPROMISO DE LOS PARTICIPANTES, QUE PROPICIA EL CAMBIO Y LA CREATIVIDAD, QUE SE BASA EN LAS PROBABILIDADES Y EL RIESGO

El término "estrategia" es de origen griego. *Estrategeia*. Estrategos, o el arte del general en la guerra, procede de la fusión de dos palabras: *stratos* –ejército– y *agein* –conducir, guiar–. Se define como el arte de dirigir operaciones militares, habilidad para dirigir. Se utiliza en función de brindar a las organizaciones una guía para lograr un máximo de efectividad en la administración de todos los recursos en el cumplimento de la misión. La estrategia responde a la pregunta sobre qué debe hacerse en una determinada situación: es el medio, la vía, es el cómo para la obtención de los objetivos de la organización.

K. J. Halten (1987) la define como el proceso a través del cual una organización formula objetivos, y está dirigido a la obtención de los mismos. Para H. Koontz (1991) estrategia, planificación y control son programas generales de acción que llevan consigo compromisos de énfasis y recursos para poner en práctica una misión básica. G. A. Steiner dice que la planificación estratégica es el proceso de determinar cuáles son los principales objetivos de una organización y los criterios que presidirán la adquisición, uso y disposición de recursos en cuanto a la consecución de los referidos objetivos. Aquí, el uso del concepto "estrategia" será más cercano a lo que Halten define, por lo tanto lo usamos como:

El proceso a través del cual los creadores formulan sus objetivos durante la creación coreográfica, y está dirigido a la obtención de los mismos. Es el medio, la vía, es el cómo para la obtención de los objetivos planteados, es el arte de entremezclar el análisis interno y la sabiduría utilizada por los creadores y bailarines para crear valores de los recursos y habilidades que ellos controlan y desarrollan.

Cuando hablamos de estrategias de creación coreográfica nos estamos refiriendo a "una filosofía de trabajo proactiva y extrovertida, con la amplia participación y compromiso de los participantes, que propicia el cambio y la creatividad, que se basa en las probabilidades y el riesgo; a partir de conocer y aprovechar las ventajas internas y externas y contrarrestar las desventajas, propiciando el establecimiento de objetivos retadores y realistas, apoyándose en una secuencia lógica de estrategias de creación y tácticas de operatividad que conduzcan a la obtención de beneficios tangibles e intangibles". Esta definición es producto del análisis y aplicación de la definición de estrategias de dirección que nos proporciona la maestra Beatriz Chacón.

Por otro lado, el principio de funcionamiento de un artefacto es el modo peculiar en que puede cumplir *su* o *sus* funciones. Incluye tanto las leyes y propiedades que rigen los procesos que se realizan en el artefacto como las características, forma, distribución e interrelación de los materiales con que está construido, es decir, su diseño. Ahora bien, si hablamos del funcionamiento de las estrategias, nos referiremos a la capacidad de éstas de llevar a cabo satisfactoriamente la tarea que se les ha encomendado, tomando en cuenta un objetivo específico, que en este caso será: propiciar que la creación de la danza suceda, que se concrete la construcción de esa obra coreográfica.

Entonces, como principio de funcionamiento de las estrategias de creación proponemos: el modo peculiar en que éstas pueden cumplir su o sus funciones. Ello incluye tanto las leyes y propiedades que rigen los procesos que se realizan durante la creación coreográfica, así como las características, estructuras de composición, distribución e interrelación de los elementos y materiales con los que se construye la propuesta dancística.

Sobre la planeación-situación, debemos entender ésta como la relación directa que hay entre lo que se ha planeado y organizado con anterioridad, con aquello que realmente sucede durante las sesiones de trabajo en el salón de ensayos, con las bifurcaciones y cambios propios de la situación que se está dando. La idea fundamental es contrastar lo que se ha planificado de manera consciente (tipos de ensayos, actividades, tiempos de duración, consignas establecidas para cada actividad, cantidad de sujetos implicados, etcétera), con lo que sucede en el espacio y tiempo real, aunque esto no siempre sea de la plena consciencia de los participantes.

De acuerdo a nuestra experiencia, hemos visto que cuando no se realiza el registro y la evaluación de las estrategias implementadas durante la creación de una obra coreográfica de danza contemporánea, el conocimiento generado por los coreógrafos, bailarines y directores de una compañía de danza se pierde. Por tal motivo, enunciarlas y dar cuenta de su aplicación a través de un registro y análisis adecuado, permitirá que ese conocimiento permanezca y no se diluya. ▪

INTERDANZA RECOMIENDA



LIBROS

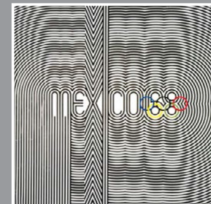


La danza mexicana en los sesenta

DURÁN, Lin, La danza mexicana en los sesenta, INBA/ Cenidi Danza, 1990.
ISBN 968-29-2612-2
Disponible para consulta en el Cenidi Danza José Limón y la Biblioteca de las Artes

SINOPSIS
En los sesenta la danza moderna, que se inició como danza rebelde y de búsqueda, se enfrentaba a peligros varios. La reflexión de Lin Durán en este conjunto de artículos periodísticos significa un material indispensable para comprender este proceso.

VIDEOS



VIDEO DE LA OLIMPIADA

http://www.youtube.com/watch?v=BKJ-xueXBLc

CJLICK SOBRE EL CÍRCULO

EL BUTOH

EN MANOS DE SANKAI JUKU

POR **ISABEL BETETA**

Fotografías: Tobari(c)Sankai Juku

SANKAI JUKU AHORA SE SITÚA MÁS ALLÁ DEL DOLOR PARA AFIANZARSE EN LA ORIGINALIDAD PROPIA, DESARROLLANDO SU PROPIA POESÍA Y SU PROPIA FILOSOFÍA EN TORNO A LA INTERACCIÓN CON LA GRAVEDAD

Hablar del grupo Sankai Juku permite hoy día tener la oportunidad de reflexionar sobre el devenir del arte butoh a través de varias décadas. Fundado en 1975 por su actual director, Amagtsu Ushio, este hecho permite ver una continuidad y a la vez un desarrollo de este grupo que se describe a sí mismo como "segunda generación" butoh.

Fue Sankai Juku el primer grupo de butoh que hizo gira fuera de Japón. Esto fue en 1980; y es interesante mencionar que de alguna manera, fue ese acto –salir de Japón– que sacó al butoh de ser un arte "underground', lugar que se le otorgaba en su país de origen, pese al hecho de que el butoh toma algunos elementos (como cierta manera de caminar) del arte clásico de Japón, del teatro No y del Kabuki. Sin embargo, para el japonés tradicional el butoh no dejaba de ser grotesco e irrespetuoso de los códigos conocidos de las artes tradicionales.







Sabido es que el butoh nació después de la Segunda Guerra Mundial como reacción contra la "invasión" de la cultura norteamericana, y que se nutrió de la propia cultura rural y chamánica nipona. Otros elementos que se incorporaron provenían de las artes escénicas tradicionales de Japón y ciertos conceptos de la danza expresionista alemana. No olvidemos que algunos de los predecesores del butoh estudiaron en Alemania con Mary Wigman.[1]

Pero sin duda fue la genialidad de Tatsumi Hijikata que creó el butoh como forma artística con una estética y filosofía propias, mismas que al desarrollarse y multiplicarse los grupos, se convirtieron en algo personal de cada uno. En el caso de Hijikata, es muy claro que la dura vida de su juventud le dejó una marca. Él dice: "Mi danza nació del fango". Kasu Ono, por su parte, habla de que su danza es algo así como la de un muerto viviente.

En tanto a las maneras de abordar su arte, hay dos vertientes principales: la de Hijikata, que podría considerarse la más dura, y hasta brutal; y aquélla que sigue la línea de Ono, que se caracteriza más por una suavidad y la creación de imágenes poéticas.

El trabajo coreográfico de Amagatsu se acerca más a la línea de Ono. Importante es tomar en cuenta que previo a su dedicación al butoh, Amagatsu estudió danza clásica y moderna, lo que influyó en su manera de trabajar la coreografía y en su filosofía del movimiento.

Para él la danza es un trabajo que dialoga con la gravedad. Su estilo se caracteriza por la creación de imágenes plásticas muy depuradas, finas, y una calma interior, a pesar de las formas que pueden estar llenas de la tensión y distorsiones corporales y faciales que caracterizan al butoh.

El significado del nombre de la compañía *Sankai Juku* es elocuente para describir su estilo: en japonés significa "estudio de la montaña y el mar" y alude a la serenidad y la calma, una atmósfera de quietud emocional característica de la danza. Pero no obstante la aparente atmósfera de quietud, el movimiento que realizan los intérpretes de Sankai Juku pueden ser rápidos y nerviosos, de cuerpo entero o sólo partes de éste, enfocándose en los pies y manos. A menudo usan la repetición, algo similar a la técnica de la música minimalista.

Los grupos de bailarines se complementan, ya sea moviéndose al unísono o formando grupos que entretejen sus brazos y juntos forman esculturas vivientes.

A veces movimientos minúsculos, e incluso el no movimiento es discernible, en otras ocasiones se deslizan por el escenario con gran suavidad y velocidad, como si flotaran.

---

[1] Baku Ishii y Tomoyaoshi Murayama y el mismo Kasu Ono estudiaron en Alemania. Para ellos la novedad consistía en que la danza podía ser un arte independiente y expresivo *per se*. *Butoh, die rebellion de Körpers, Ein Tanza aus Japan* pp.14-15).

De cualquier manera son actores altamente entrenados que ejecutan coreografías sumamente refinadas, escrupulosamente trabajadas, generando formas poéticas que, al igual que la poesía, son más sugerentes que narrativas: se perciben atmósferas, más que historias, imágenes que remiten a la meditación.

Debe destacarse el refinamiento plástico en los montajes de Sankai Juku, que apuesta por poderosas composiciones visuales, sutiles y a veces llamativos elementos, como fue el caso del uso de pavos reales vivos como 'vestuario' en la obra *Kinkan Shonen*. Cuando no trabajan con sus cuerpos prácticamente desnudos suelen usar un vestuario tipo túnica o vestido largo, característico de esta compañía. Respecto de la composición y el uso del espacio se podría decir que Ushio Amagatsu logra "pintar" en el espacio.

Debe mencionarse que una de las características de la compañía es el hecho de estar compuesta únicamente por hombres. Al preguntarle la razón de esto, el maestro Amagatsu simplemente contesta que fue una decisión desde el principio para su grupo. Esto no significa que no realice coreografías para mujeres cuando trabaja fuera de su compañía.

A diferencia de las primeras obras de butoh de primera generación, que crearon su danza a partir de la devastación que provocó la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki, Sankai Juku ahora se sitúa más allá del dolor para afianzarse en la originalidad propia, desarrollando su propia poesía y su propia filosofía en torno a la interacción con la gravedad, como ya se dijo.

EL SIGNIFICADO DEL NOMBRE DE LA COMPAÑÍA SANKAI JUKU ES ELOCUENTE PARA DESCRIBIR SU ESTILO: EN JAPONÉS SIGNIFICA "ESTUDIO DE LA MONTAÑA Y EL MAR" Y ALUDE A LA SERENIDAD Y LA CALMA, UNA ATMÓSFERA DE QUIETUD EMOCIONAL CARACTERÍSTICA DE LA DANZA

Comenta acertadamente Lola Lince (alumna de Natsu Nakajima, a su vez discípula de Hijikata): "Sankai Juku es mucho más accesible en su estética para los occidentales, al punto que les ha cambiado la manera de ver la danza, de hacerla y de relacionarse con sus cuerpos".

Si nos preguntamos qué queda en Sankai Juku del butoh clásico o de primera generación, podemos enumerar los pasos lentos, las posturas reconocibles y los gestos tanto faciales como corporales exagerados, posturas notablemente contorsionadas, o sensiblemente emotivas, que a menudo trasmiten dolor. Las puestas en escena aluden a rituales –como aquellos originarios del chamanismo rural, pero mucho muy estilizados. Pero pese a la tranquilidad que trasmiten, hay que reconocer que las obras conservan, a su manera, el riesgo que es característico del butoh. La compañía fundada por Amagatsu en 1975 conoció la tragedia una década después, cuando un bailarín, suspendido de una cuerda atada a los pies, cayó desde un sexto piso durante un espectáculo en Seattle. Yoshiuki Takada, de 18 años, murió a las horas.

Por otro lado, Sankai Juku conserva del butoh más puro la manera de trabajar a partir de imágenes sorpresivas, en tanto que ajenas a la cultura occidental y "cuadros" cuidadosamente construidos, que unidos en secuencia parecen no tener relación unos con otros, y cuyo significado es tan sólo sugerido.

Finalmente, hay que mencionar la integración de las partes en un todo, cosa que implica darle importancia a la música, misma que Amagatsu encarga hacer para cada pieza, usando a veces uno, a veces varios compositores con ese fin. La música y efectos de sonido siguen el mismo patrón de la danza: una manera repetitiva, y van desde tambores dinámicos al *jazz*, sonidos naturales como el viento, música electrónica y sonidos tan suaves que son casi imperceptibles, así como periodos de silencio.

Lo cierto es que dentro de la calma prístina que la compañía Sankai Juku presenta, encontramos la sensación de entrar en un estado de meditación, que como tal, puede parecer de ritmo plano, aunque la obra tenga todo tipo de ritmos presentes. Es esta calma, así como lo exquisito de su plástica, lo que al final, me parece, resume la característica principal que mejor distingue a Sankai Juku.∎

ESPACIOS **INDEPENDIENTES**

NOVIMBRE 2013













FORO ALTERNATIVO, ESPACIO ABIERTO

TORRENTES
RUBIO & BRAMASCO
Dirección general: José Luis Becerra Bramasco
Dirección artística: Núria Rubio

8 / 18:30 y 20:30 horas
10 / 15:00 y 18:00 horas

ANASTOMOSE
PERFORMANCE & COREOGRAFÍA
Giorgia Minisini & Paulina Ruiz Carballido (RUCARBA)
Idea original, Concepto y Dirección General
Jean-Baptiste Fave, Giorgia Minisini & Paulina Ruiz Carballido (RUCARBA)

21 y 22 / 20:30 horas
24 / 15:00 y 18:00 horas

ESPACIO CULTURAL DE MENOS A MAS, A.C.

LOS DE ULTRAMAR
FOCO ALAIRE PRODUCCIONES
Direción: Octavio Zeivy /Marcela Sánchez Mota

16 / 18:30 y 20:30 horas
17 / 15:00 y 19:00 horas

UN TEATRO, CENTRO CULTURAL

I WANT TO BREAK FREE
Dirección y coreografía: Jessica Sandoval

9,10,16 y 17 / 20:00 horas

LA SONORENSE

NORTEARTE
EL PARI
Coreo-interprete: Manuel Ballesteros

NORTEARTE 14 y 28/20:30 horas
EL PARI 21 de noviembre y 4 de diciembre /20:30 horas

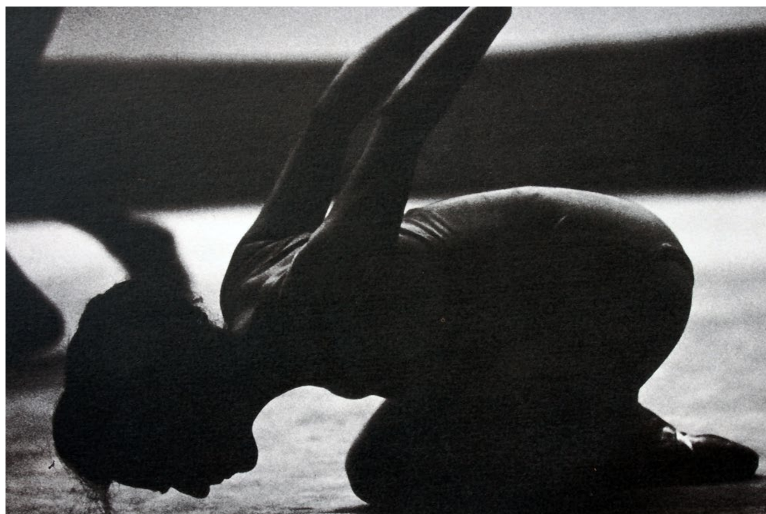
MEMORIA FOTOGRÁFICA
PROGRAMA CULTURAL DE LA XIX OLIMPIADA















ENTRE LA TEATRALIDAD Y LA DANZALIDAD

POR **ADRIANA LEÓN**

"LLEGARÁ UN TIEMPO EN QUE COMPRENDEREMOS, POR FIN, QUE HAY TANTO TEATRO EN LA "NATURALIDAD" COMO "NATURALIDAD" EN EL TEATRO"

Foto: Hugo Caro

La teatralidad es anterior al teatro y está presente en prácticamente la totalidad de la vida humana: consiste en la relación de los hombres a través de ópticas políticas o políticas de la mirada. Lo que diferencia al teatro de otras formas de teatralidad es la poiesis.

Dubatti 2008

Danzalidad: cualidad que existe en relación directa al movimiento, cuya rítmica interna y forma marcan un cambio en el orden cotidiano de los sucesos, poniendo énfasis en la acción. La danzalidad es inherente al hombre, no exclusiva de él, fundamento de la danza no exclusiva de ella.

Adriana León

He decidido iniciar con una definición tentativa de la *danzalidad*. Entiendo que esta propuesta deberá estar sujeta a revisión, y aprecio que la línea divisoria entre teatralidad y *danzalidad* puede ser tan delgada que en ocasiones estos dos términos estarían fundidos en una sola cualidad. Sin embargo, encuentro diferencias que señalan cierta independencia. Propongo aquí la posibilidad de utilizar este término empleado anteriormente por Andrés Grumann Sölter[1]:

> Desde esta perspectiva debería entenderse la danzalidad como un concepto con un eminente potencial heurístico que permite el acercamiento y ampliación entre los estudios teatrales (danza y teatro) y los estudios culturales. Danzalidad en la medida que alude al pensamiento e investigación en -danza- como en los movimientos, gestos y acciones que surgen del diario vivir. Se trata del giro corporal, esto es, de un planteamiento situado en la reflexión de la propia corporalidad del movimiento en un espacio-tiempo. Danzalidad como una categoría estética para comprender los efectos tanto históricos como teórico-prácticos que han permeado el lenguaje escénico a lo largo de los siglos… (Grumann 2008, 18).

Pretendo ahora hacer énfasis en que la danza escénica es una modalidad de la danza, no es la única manera en que ésta se manifiesta, ni la primera que existió en la cultura del hombre. En ese sentido, la danza antes de pertenecer o incorporarse al teatro ha pertenecido a la vida, no sólo humana, también de alguna manera a la conducta animal. Esta afirmación puede resultar incómoda o falsa para quienes consideran que la danza le pertenece al hombre como actividad cultural, sin embargo, científicos de diferentes disciplinas han observado su presencia en distintas especies animales. En el libro *El Teatro en la vida*, Evreinov[2] escribió:

> Leed por ejemplo este pasaje de *Un naturalista en el Plata*, de W. H. Hudson: "Hay danzas humanas en las cuales una sola persona figura activamente; el resto de la compañía les mira hacer; algunas especies de aves, de muy diversos géneros, tienen danzas de esta naturaleza. Un ejemplo claro es el del gallo de las rocas, en la región tropical de Sudamérica. Es elegido como terreno de danza un lugar musgoso […] en derredor de esta arena se reúnen las aves; un gallo de plumaje y cresta de un rojo vivo anaranjado, avanza con las alas y la cola desplegadas y comienza una serie de movimientos comparables a los del minué…
>
> Aunque fuese un minué pasado de moda y no una danza moderna, debemos admitir que aun así es una danza, representada sobre un escenario, ro
>
> deado de espectadores. ¿Quién podría negar la teatralidad de estos juegos de pájaros? (Evreinov, 1956: 29).

Más adelante, Evreinov sugiere que el origen del teatro griego podría haberse fundado en la observación de la naturaleza: "Se me hace que llegará un tiempo en que comprenderemos, por fin, que hay tanto teatro en la "naturalidad" como "naturalidad" en el teatro" (ibid: 34).

Tengo la impresión de que la danza ha sido oficialmente absorbida dentro de la teoría del teatro. Esto no tiene que ser desventajoso, al contrario, es acervo y principio para reflexionar sobre nuestro particular trabajo. No obstante, desde mi experiencia considero que hay aspectos de la danza que involuntariamente se dejan fuera. Reconozco semejanzas fundamentales entre danza y teatro, pero también encuentro diferencias que me sugieren que la *danzalidad* existe tanto como existe la teatralidad. Parafraseando a Dubatti, formulo la siguiente pregunta: ¿Qué hace ser a la danza en el concierto de la totalidad de los otros asuntos?

Creo que el impulso inicial de la *danzalidad* puede presentarse fuera del convivio, es decir, en soledad. También, sin otro que solamente observa (como en la danza de recreación social). La *danzalidad* puede estar separada de la necesidad de construcción de la imagen, de la creación de sentido y de la política de la mirada.

Francisco Rodríguez Valls menciona esta posibilidad en su artículo "Movimiento esencial en el espacio. El diálogo sobre la danza de Luciano de Samosata":

> La danza es movimiento sometido a ritmo. Luciano no comparte que naturaleza y arte sean opuestos, y tampoco

[1] GRUMANN SÖLTER, ANDRÉS. 2008. Estética de la «danzalidad» o el giro corporal de la «teatralidad». Aisthesis: 50-70.

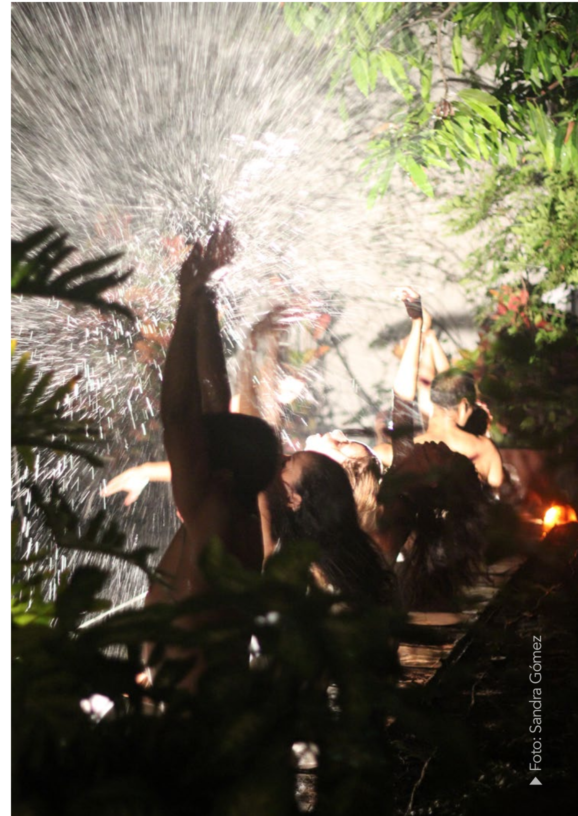
[2] Evreinov. Nikolai. Rusia 1879-1953. Primer autor en mencionar el término teatralidad (*teatralnost*) en 1922 (Jossete Féral, 2003b: 35).

> los que hayan observado bailar a la luz, el agua o el fuego o hacer danzas nupciales o de amedrentamiento a multitud de animales en plena naturaleza. Lo que en cualquier caso parece claro es que en la naturaleza hay armonía y conjunción rítmica de movimientos que supone el sometimiento a algún tipo de ley (Rodríguez-Valls: 361-362)[3].

Creo que en este "movimiento sometido a ritmo" se encuentra la danzalidad. Hacer danza implica un modo particular de cognición, no verbal, no craneal. Es una posibilidad humana de ampliar los sentidos, de tener el foco no en el intelecto. No es mientras se realiza, producto exclusivo de una reflexión, sino una experiencia cinético-corporal. El teatro desde sus orígenes ha implicado convivio y espectador. Por lo anterior, afirmo que la danza no es siempre una modalidad del teatro –podría serlo cuando su función es escénica–, sin embargo, su origen continuaría siendo otro: movimiento rítmico que no es una creación antropo-social, sino "arte natural". Danza fuera del teatro implica *danzalidad*.

Ahora bien, ¿Qué podría depararle al término *danzalidad,* si es que ésta existe? Etimológicamente, teoría significa acción de contemplar, y la contemplación implica que existe un punto de vista. El mismo término de teatralidad empleado por Evreinov partió de sus observaciones personales y apenas durante el siglo xx se extendió en su uso: ...la noción de teatralidad surgió a comienzos del siglo xx. Evreinoff es el primero en mencionar la palabra en ruso (*teatralnost*) en 1922, insistiendo sobre el sufijo "ost" para subrayar su importancia. La palabra se olvidará durante algunas décadas antes de resurgir, en los discursos, hace una veintena de años (Féral 2003b, 35).

Observadores especializados en teatro sugirieron un término nuevo al descubrir una cualidad particular relacionada con éste. Actualmente la danza cuenta con especialistas dedicados a su análisis y comienza a extenderse el uso entre quienes la practican al llevar a cabo procesos de reflexión por escrito sobre su quehacer. Además, la inserción de la danza como carrera dentro de las universidades ha traído como consecuencia la necesidad de que su teoría se multiplique y difunda –en un grado que era inusual antes de la segunda mitad del siglo xx. Por lo anterior, no sería sorprendente que el siglo xxi diera paso a este neologismo (*danzalidad*) y a su correspondiente estudio y definición.


▲ Foto: Sandra Gómez


▲ Foto: Hugo Caro

[3] Rodríguez Valls, Francisco. "Movimiento esencial en el espacio. El diálogo sobre la danza de Luciano de Samosata". http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=EJEMPLAR&revista_busqueda=1424&clave_busqueda=162825

PROGRAMACIÓN / **FESTIVALES DE LA RED**

FESTIVAL DE DANZACONTEMPORÁNEA DE LA "COMARCA LAGUNERA"

DEL 27 DE NOVIEMBRE AL 01 DE DICIEMBRE
TORREÓN, COAHUILA.

MIÉRCOLES 27 DE NOVIEMBRE
MEZQUITE DANZA CONTEMPORÁNEA
Dir: Jaime Hinojosa
(Torreón, Coahuila)
20:00 Horas.

JUEVES 28 DE NOVIEMBRE
MIZRAÍM ARAUJO CÍA. DE DANZA
Dir: Mizraím Araujo
(Monterrey, Nuevo León)
20:00 Horas.

VIERNES 29 DE NOVIEMBRE
GALA DE SOLISATAS
(Cía. Locales)
20:00 Horas.

SÁBADO 30 DE NOVIEMBRE
EFEL DANZA
Dir: Fabianne Lacheré
(México, D.F.)
20:00 Horas.

DOMINGO 01 DE DICIEMBRE
FOCO AL AIRE
Dir: Marcela Sánchez Mota / Octavio Zeivy
(México, D.F.)
20:00 Horas.

LUGAR: TEATRO ISAURO MARTÍNEZ

XVI FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANZA CONTEMPORÁNEA "ONÉSIMO GONZÁLEZ"

DEL 2 AL 10 DE NOVIEMBRE DE 2013.
GUADALAJARA, JALISCO.

SÁBADO 02 DE NOVIEMBRE
FOCO AL AIRE PRODUCCIONES
Obra: IDEA DE UNA PASIÓNDir: Marcela Sánchez y Octavio Zeivy
TEATRO DEGOLLADO
20:00 Horas.

EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA ITINERANTE DE ROBERTO AGUILAR
2, 3 y 10 de Noviembre
TEATRO DEGOLLADO
19:30 Horas.

4, 5, 6, 7 y 8 de Noviembre
FORO DE ARTE Y CULTURA
19:30 Horas.

9 de Noviembre
PATIO DE LOS ANGELES

DOMINGO 03 DE NOVIEMBRE
CEPRODAC
Obra: GROOVETHING
Dir: Dam Vahn Huhn
TEATRO DEGOLLADO
20:00 Horas.

TRANSMUTACIÓN DANZA CONT.
Obra: NIÑOS: JUEGO CRUZADO
Dir: Larissa González
FORO DE ARTE Y CULTURA
20:00 Horas.

PALOMA MARTÍNEZ
Obra: LOS OBJETOS DE PENÉLOPE
Dir: Paloma Martínez
FORO DE ARTE Y CULTURA
20:00 Horas.

SÁBADO 09 DE NOVIEMBRE
ATEMPO CIRC (España)
Obra: DEAL
Dir: Matías Marré Medina
PLAZA FUNDADORES
19:00 Horas.

PRESENTACIÓN DEL LIBRO "SABERES Y DESTREZAS PARA LA DANZA"
De Víctor Josué Cabrera Huerta
PATIO DE LOS ANGELES
18:00 Horas.

RESEÑAS ESPECIALIZADAS DEL FESTIVAL EN:
www.cultura.jalisco.gob.mx
Escriben: Angélica Íñiguez y Roberto Aguilar

DOMINGO 10 DE NOVIEMBRE
ROBERTO OLIVAN (España)
Dir: Roberto Olivan
TEATRO DEGOLLADO
20:00 Horas.

11VO. ENCUENTRO INTERNACIONAL DE DANZA CONTEMPORÁNEA DE SOLISTAS Y DUETOS

21 DE NOVIEMBRE AL 06 DE DICIEMBRE 2013.

JUEVES 21 AL DOMINGO 24 DE NOVIEMBRE
4TA. RED ESTATAL DE SOLOS Y DUETOS
Lugar: Guamuchil, Los Mochis, Guasave y Mazatlán

LUNES 25 AL VIERNES 29 DE NOVIEMBRE
1RA. RED UNIVERSITARIA DE DANZA
Lugar: Universidad Autónoma de Sinaloa
Horario: 10:00 Horas.

LUNES 25 AL MIÉRCOLES 27 DE NOVIEMBRE
TALLER DE TEATRO DANZA
Impartido: Resurrección Rivera (Colombia)
Lugar: Museo Interactivo de las Adicciones
Horario: 08:00 Horas.

LUNES 25 AL MARTES 26 DE NOVIEMBRE
X5 PREMIO CULIACÁN DE COREOGRAFÍA "HÉCTOR CHÁVEZ"
Lugar: Museo Interactivo de las Adicciones
Horario: 17:00 Horas.

MIÉRCOLES 27 DE NOVIEMBRE
CONVERSATORIO "PROCESO CREATIVO PINA BAUSCH"
Impartido: Mtro. Resurrección Rivera
Lugar: Centro Bicentenario de las Artes
Horario: 12:00 Horas.

GALA FINAL DEL X5 PREMIO CULIACÁN DE COREOGRAFÍA "HÉCTOR CHÁVEZ"
Lugar: Museo Interactivo de las Adicciones
Horario: 18 :00 Horas.

JUEVES 28 DE NOVIEMBRE
FUNCIÓN DE DANZA PARA NIÑOS
Lugar: Teatro Pablo de Villavicencio
Horario: 09:00 Horas.
Presentación de la revista CONTEMPO.
Lugar: Lobby del Teatro Pablo de Villavicencio
Horario: 18:30 Horas.

3RA. ENTREGA DE RECONOCIMIENTO A LA LABOR ARTÍSTICA AL MAESTRO RUBÉN BENÍTEZ (Q.E.P.D)
Lugar: Teatro Pablo de Villavicencio
Horario: 19 :00 Horas.
Resurrección Rivera (Colombia)
Puro Pie (Venezuela)
Áthros (Culiacán)
Laura Vera (Oaxaca)
Horario: 19:30 Horas.

VIERNES 29 DE NOVIEMBRE
Víctor González (EUA – México)
Edylin Zatarain (Culiacán)
Dédalo (Hermosillo)
Áthros Danza (Culiacán)
4 X 5 Danza (Honduras)
Lugar: Teatro Pablo de Villavicencio
Horario: 19:00 Horas.

CLASES MAESTRAS
Impartido: Liz Pérez y Rafael Perdomo (Ven. – Hon.)
Lugar: Centro Cultural de las Artes Escénicas Contemporáneas
Horario: 09:00 Horas.

LUNES 30 DE NOVIEMBRE
CERES DANZA CONTEMPORÁNEA (Tamaulipas)
Lugar: Teatro Socorro Astol
Horario: 19:00 Horas.
Clases Maestras
Impartido: Víctor González y Pedro Nuñez (Mex.-Hmo.)
Lugar: Centro Cultural de las Artes Escénicas Contemporáneas
Horario: 09:00 Horas.

MARTES 01 DE DICIEMBRE
CLASES MAESTRAS
Impartido: Alicia Ledezma (Tamaulipas)
Lugar: Centro Cultural de las Artes Escénicas Contemporáneas
Horario: 09:00 Horas.

MIÉRCOLES 02 AL VIERNES 06 DE DICIEMBRE
TALLER DE TÉCNICA GRAHAM
Impartido: Laura Vera (Oaxaca)
Lugar: Centro Cultural de las Artes Escénicas Contemporáneas
Horario: 08 :00 Horas.

VIERNES 06 DE DICIEMBRE
CLAUSURA
ENTREGA DEL 4TO. PREMIO DE FOTOGRAFÍA DE DANZA
Lugar: Teatro Universitario
Horario:18:30 Horas.
4 X 5 Danza (Honduras)
Laura Vera (Oaxaca)
Áthros Danza Culiacán)
Lugar: Teatro Universitario
Horario: 19:00 Horas.

IV FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANZA MORLEOS "TIERRA DE ENCUENTRO"

8 AL 17 DE NOVIEMBRE 2013.

VIERNES 08 DE NOVIEMBRE
5 PROYECTOS DEL CENTRO DE FORMACIÓN Y PRODUCCIÓN COREOGRÁFICA DE MORELOS
Lugar: F4 Libre/ Escénico Cultural Multidisciplinario
Horario: 19:00 Horas.

SÁBADO 09 DE NOVIEMBRE
5 PROYECTOS DEL CENTRO DE FORMACIÓN Y PRODUCCIÓN COREOGRÁFICA DE MORELOS
Lugar: F4 Libre/ Escénico Cultural Multidisciplinario
Horario: 19:00 Horas.

5 PROYECTOS DEL CENTRO DE FORMACIÓN Y PRODUCCIÓN COREOGRÁFICA DE MORELOS
Lugar: Teatro Narciso Mendoza
Cuautla, Morelos
Horario: 19:00 Horas.
Domingo, 10 de Noviembre

5 PROYECTOS DEL CENTRO DE FORMACIÓN Y PRODUCCIÓN COREOGRÁFICA DE MORELOS
Lugar: Teatro Narciso Mendoza
Cuautla, Morelos
Horario: 18:00 Horas.

LUNES 11 DE NOVIEMBRE
JORNADA DE REFLEXIÓN
QUÉ DANZA...?
Invitados: José García, Javier Sicilia, Braulio Hornedo, Cesar Guerra, Silvia Unzueta Liliana, Sandra Abundez y Sergio Flores
Lugar: F4 Libre/ Escénico Cultural Multidisciplinario
Horario: 15:30 a 17:30 Horas.
TALLER: "TÉCNICAS DE MOVIMIENTO"
Impartido: Jaime Camarena
Sistema Nacional de Creadores
Lugar: : F4 Libre/ Escénico Cultural Multidisciplinario
Lunes 11 al Miércoles 13 de Noviembre
Horario: 09:30 a 14:00 Horas.

TALLER: "DANZA CREATIVA"
Impartido: Valentina Castro
Lugar: : F4 Libre/ Escénico Cultural Multidisciplinario Lunes 11 al Miércoles 13 de Noviembre
Horario: 09:30 a 14:00 Horas.

TALLER: "MÚSICA Y COMPOSICIÓN SONORA"
Impartido: Federico Valdéz
Lugar: : F4 Libre/ Escénico Cultural Multidisciplinario
Lunes 11 al Miércoles 13 de Noviembre
Horario: 09:30 a 14:00 Horas.

TALLER: "VISUALES"
Impartido: Moisés Regla Demaree
Lugar: F4 Libre/ Escénico Cultural Multidisciplinario
Lunes 11 al Miércoles 13 de Noviembre
Horario: 09:30 a 14:00 Horas.

MARTES 12 DE NOVIEMBRE
JORNADA DE REFLEXIÓN
Qué danza...?
Invitados: José García, Javier Sicilia, Braulio Hornedo, Cesar Guerra, Silvia Unzueta, Liliana, Sandra Abundez y Sergio Flores
Lugar: : F4 Libre/ Escénico Cultural Multidisciplinario
Horario: 15:30 a 17:30 Horas.

MIÉRCOLES 13 DE NOVIEMBRE
FUNCIONES DE DANZA E INTERDISCIPLINA
CO-PRODUCCIÓN MÉXICO - FRANCIA
Dirección: Paula Rechtman
Lugar: : F4 Libre/ Escénico Cultural Multidisciplinario
Horario: 19:00 Horas.

JUEVES 14 DE NOVIEMBRE
COREÓGRAFOS MORELENSES
Foramen M.
Zolo con Hugo Molina
Marcos Ariel Rossi
Malitzi Arte Escénico
Lugar: : F4 Libre/ Escénico Cultural Multidisciplinario
Horario: 19:00 Horas.

VIERNES 15 DE NOVIEMBRE
JACQUELINE LÓPEZ
Lugar: F4 Libre/ Escénico Cultural Multidisciplinario
Horario: 19:00 Horas.

LUNES 16 DE NOVIEMBRE
CO-PRODUCCIÓN ARGENTINA / ECUADOR
Dir. Talia Falconi y Federico Valdéz
Lugar: : F4 Libre/ Escénico Cultural Multidisciplinario Horario: 19:00 Horas.

MARTES 17 DE NOVIEMBRE
APOC – APOC
Dir. Jaime Camarena
Lugar: : F4 Libre/ Escénico Cultural Multidisciplinario Horario: 19:00 Horas.

IV FESTIVAL YUCATÁN ESCÉNICA

9 AL 16 DE NOVIEMBRE 2013.
(MÉRIDA, YUCATÁN)

SÁBADO 9 DE NOVIEMBRE
CRÉSSIDA DANZA CONTEMPORÁNEA
Dir. Lourdes Luna
Lugar: SALA DE ARTE CRÉSSIDA
Horario: 20:00 Hrs.

DOMINGO 10 DE NOVIEMBRE
TATZU DANZA
Dir. Tatiana Zugazagoitia
Lugar: SALA DE ARTE CRÉSSIDA
Horario: 20:00 Hrs.

LUNES 11 DE NOVIEMBRE
TALLER "DE LA GRAVEDAD A LA LIDEREZA"
Impartido: Lali Ayguade
Lugar: SALÓN 1 DEL CONSERVATORIO DE DANZA DE YUCATÁN
Del Lunes 11 al Viernes 15 de Noviembre
Horario: 09:00 a 11:00 Hrs.

CONFERENCIA
"COMUNICANDO EL ARTE"
Impartido: Roberto Castrillón
Lugar: VIDEO SALA DEL CENTRO CULTURAL OLIMPO
Horario: 11:00 a 13:00 Hrs.

TIERRA INDEPENDIENTE
Dir. Paulina Álvarez / Helmar
Lugar: FORO MACAY
Horario: 18:00 Hrs.

OUTFIT
Dir. Alheln Guiller, Ulises Rangel y Oscar Sánchez
Lugar: SALA DE ARTE CRÉSSIDA
Horario: 20:00 Hrs.

MARTES 12 DE NOVIEMBRE
CLASE MAGISTRAL
Impartido: Roberto Oliván
Dir. Enclave Arts del Moviment
Lugar: SALÓN 2 DEL CONSERVATORIO DE DANZA DE YUCATÁN
Horario: 11:00 a 13:00 Hrs.

TEMPO CIRC
Lugar: SALA DE ARTE CRÉSSIDA
Horario: 20:00 Hrs.

MIÉRCOLES 13 DE NOVIEMBRE
ENCLAVE ARTS DEL MOVIMENT
Lugar: TEATRO JOSÉ PEÓN CONTRERAS
Horario: 20:00 Hrs.

JUEVES 14 DE NOVIEMBRE
PROGRAMA ÍNTIMO ALTERNO
Lugar: SALA DE ARTE CRÉSSIDA
Horario: 20:00 Hrs.

MÁKINA DE TURING
Dir. Gervasio Cetto y Diana Bayardo
Lugar: SALA DE ARTE CRÉSSIDA

KLAN DESTINO
Dir. Rosalía Loeza
Lugar: SALA DE ARTE CRÉSSIDA

LOS SIN NOMBRE
Dir. Nancy López
Lugar: SALA DE ARTE CRÉSSIDA

SENDIC VÁZQUEZ
Dir. Sendic Vázquez
Lugar: SALA DE ART CRÉSSIDA

VIERNES 15 DE NOVIEMBRE
CLASE MAGISTRAL
Impartido: Magdalena Brezzo
Lugar: SALÓN 2 DEL CONSERVATORIO DE DANZA DE YUCATÁN
Horario: 11:00 a 13:00 Hrs.

SOLISTAS IMPROVISADO
"Programa dirigido a intérpretes que desee aprovechar un espacio para la improvisación"
Lugar: FORO MACAY
Horario: 17:00 Hrs.

INCOGNITO
Impartido: Laly Ayguade y Nicolas Ricchini
Lugar: SALA DE ARTE CRÉSSIDA
Horario: 20:00 Hrs.

SÁBADO 16 DE NOVIEMBRE
TUMAKAT
Dir. Vania Durán
Lugar: EXPLANADA DEL CENTRO CULTURAL OLIMPO
Horario: 18:00 Hrs.

CAMERINO 4
Dir. Magdalena Brezzo
Lugar: SALA DE ARTE CRÉSSIDA
Horario: 20:00 Hrs.

PROGRAMACIÓN DE FORMACIÓN

SEP
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

CONACULTA
INBA

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda
Directora general
Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector general de Bellas Artes
Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Plácido Pérez Cué
Director de Difusión y Relaciones Públicas



INBA 01800 904 4000 - 5282 1964

 Bellas Artes INBA Oficial  @bellasartesinba 

bellasartesmex

www.conaculta.gob.mx www.bellasartes.gob.mx www.mexicoescultura.com